پژوهش‌نامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۹، ۱۲۵-۱۴۵

تحلیل مفهوم دیگری زنانه در سینمای اصغر فرهادی از منظر آرای امانوئل لویناس

علی روحانی*

محمد مهدی فیاضی‌کیا**

چکیده

این مقاله فرض‌های بنیادین در بازنمایی نقش زن در سینمای فرهادی را با نگاهی به سنت سینمای ایران و در چهارچوب غیریتِ امر زنانه در نظریات و آرای امانوئل لویناس، فیلسوف فرانسوی، مورد بازخوانی قرار دهد. آرای لویناس همواره از سوی بسیاری از متفکرین همچو دیدگاهی نزدیک به دیدگاه سنتی دربارهٔ زنان قلمداد شده است. با بازخوانی آثار فرهادی می‌توان نگاه مشابهی را در آثار فرهادی جستجو کرد.با این که اغلب سینمای فرهادی با ایده‌هایی دربارهٔ بازنمایی مدرن و امروزی از زن ایرانی در ارتباط دانسته شده اما این بازخوانی مناقشه‌ای خواهد بود در باب نحوهٔ مواجههٔ سوژهٔ مذکر سینمای فرهادی با این غیریت و این که چگونه زن در این آثار به عنوان قربانی و در عین حال منشأ و سرآغازِ ایجادِ مشکلات مورد شناسایی قرار گرفته است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه تاکید بسیار گفتمان امروز در سینمای ایران بر وجههٔ قربانی بودن زنان، خود نوعی مداخله در ساخت تصویری از زنان است که سوژهٔ مذکر مداخله‌گر ایجاد کرده و چگونه رویکرد لویناسی می‌تواند راهی برای برون‌رفت از این مداخله و نمایش شیوه‌ای از ارتباط میان سوژه و دیگری باشد که منجر به دستیازیِ سوژه به دیگری نشود.

---

* دکترای علوم سیاسی، دانشیار دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول)، alirouhani@art.ac.ir
** دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، mahdi.fayyazikia@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰٤/۰٤، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۹

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

کلیدواژه‌ها: امر زنانه، سینمای فرهادی، امانوئل لویناس، دیگری، غیریت

۱. مقدمه

بدنهٔاصلی تولیدات سینمای ایران از دیرباز ماهیتی اجتماعی داشته است و به همین فراخور، مسالهٔ زنان همواره بخشی لاینفک از مسائلی به شمار می‌رفته که مطمح نظر این سینما بوده است. اهمیتِ مسالهٔ زنان در سینمای ایران ناشی از اهمیتِ این مساله در جامعهٔ درحال گذار ایرانی و نشانه‌ای از دگرگونی این جامعه بوده است. فارغ از بحث‌های جامعه‌شناسانه پیرامون این مساله، همواره جنبهٔ اخلاقی این مساله نیز بخش مهمی از این مساله و متعاقبا بخشی حیاتی از بازنمایی سینمایی زنان شناخته می شده است. سینمای ایران، پیشینهٔ درازی از بازنمایی زنان بر روی پرده را دارد. دختر لر،یکی ازنخستین فیلم های ایرانی، به داستان دختر فردی متمول اختصاص یافته که پس از ربوده شدن توسط راهزنان مجبور به رقصندگی در یک قهوه‌خانه می‌شد. این تصویر به طرز طعنه‌آمیزی به تصویر غالب زنان در سینمای پیش از انقلاب بدل شد؛ یعنی تصویر زن به مثابهٔ عنصری فرعی در فیلم که قهرمان مرد را اغوا می‌کرد یا ترحم او را برمی‌انگیخت. آثارسینمای روشنفکری ایران مانند «گزارش» اثر کیارستمی البته تصویری متفاوت از زن مستقل و مدرن ایرانی به دست می دادند که درحال کلنجار با خود و نیز با مشکلات جهان نه چندان مدرن پیرامون خویش اند. پس ازانقلاب، تصویر زن به درون خانواده رفت. دردههٔشصت زن کاملا شخصیتی بسیا رکمرنگ و فرعی پیدا کرد. طبیعتا فضای جنگ به حضور پررنگِ مردان یاری می‌رساند. نقش زنان در جنگ از دههٔ هفتاد بود که بیشتر مطرح شد و به تبع آن حضور زنان در دیگر ژانرهای اجتماعی گسترش یافت. در دههٔ هفتاد تحول بزرگ تر حضور فیلمسازان زن بود. با گسترش گفتمان های جدید اجتماعی غرب در ایران از نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد به تدریج حضور زنان در آثار سینمایی بسیار پررنگ شد به نحوی که در دههٔ هشتاد می شدگفت زنان به شکلِ بازنمایی (و نه لزوما واقعیت اجتماعی) نقشی پررنگ درسینمای ایران داشتند.

۲. بیان مساله

در سال های اخیر، آثارسینمایی اصغر فرهادی، فیلمساز ایرانی، که در ابعاد جهانی نیز مخاطبین قابل اعتنایی یافته، یکی از مهم‌ترین نمونه‌های رویکرد سینما به مسالهٔ زنان را

بازتاب می‌دهد. آنچه نگاه فرهادی به مسالهٔ زنان را پررنگ می‌کند، توجه موکد او به جنبهٔ اخلاقی حضور زنان است. در عمدهٔ آثار او، زنان، قربانیان اصلی قصه محسوب می‌شوند و مواجهه با این چهرهٔ قربانی ساختار اصلی فیلم را بنا می‌کند. در عین حال، همزمان منشأ مشکلات نیز در ساخت درام همهٔ آثار فرهادی به شخصیت‌های زن نسبت داده می‌شود.

نگاه نخست، تصویر قربانی، آشکارا طنین اعتراضات تساوی‌خواهانهٔ در جهان امروز را در خود دارد که زن را همچو یک قربانی تاریخی در برابر ستم مذکر صورت‌بندی می‌کند. نگاه دوم، به نظر می‌رسد کاملا متفاوت و بلکه متضاد است و از دل سنت می‌آید. در دیدگاه سنتی، عموما، زن همچو سرآغاز مشکلات تصور شده است. اما چگونه است که فرهادی این هر دو نگاه را در هم می‌آمیزد؟ و از این در هم آمیزی چه نتیجه‌ای حاصل خواهد شد؟

پژوهش حاضر، سه اثر اخیر او که در داخل ایران می‌گذرند،یعنی *دربارهٔالی (۱۳۸۷)*،*جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹)* *وفروشنده (۱۳۹٤)* را به عنوان موارد مطالعاتی برگزیده تا تصویر دقیقی از سویهٔاخلاقی رویکرد سینما به زنان در طی سالیان اخیر را به دست دهد.

در *«دربارهٔ الی»* این الگو چنین دیده می‌شود: سپیده، زنی با روابط عمومی قوی دختری ناشناس به نام «الی» را در سفر شمال همراه خود و دوستان دیگرش می‌برد تا به این وسیله او با «احمد» یکی از دوستانش آشنا شود. «الی» اما ناپدید می‌شود و همین مطلب تمام سفر شمال را از یک سفر تفریحی به جنگ و کشمکش بین این شخصیت‌ها بدل می‌کند. دعوا وقتی شدت می‌یابد که معلوم می‌شود «الی» نامزدی داشته است. اما سپیده سرانجام در یک دوراهی اخلاقی تصمیم می‌گیرد به نامزد «الی» دروغ گفته و بگوید که «الی» دربارهٔ این که نامزد داشته چیزی به آن‌ها نگفته بود. سرانجام جسدِ «الی» که در دریا غرق شده بود یافت می‌شود. داستان اصلی از تلاش سپیده برای آشنا کردن الی با احمد آغاز می‌شود و مشکلات وقتی آغاز می‌شود که الی گم می‌شود. در عین حال، در تمام طول قصه، شوهر سپیده نسبت به او و این که با روابط عمومی بالا به مرکز تصمیم‌گیری جمع تبدیل شده حس خوبی ندارد و حتی او را کتک می‌زند. الی نیز پس از ناپدید شدن مورد اتهامات و گمانه‌زنی‌های ناروای بسیاری قرار می‌گیرد تا این‌که معلوم می‌شود در دریا غرق شده است. در این صورت‌بندی هر دو نقش قربانی و منشأ مشکلات در مورد هر دو زن اصلی قصه، سپیده و الی، آشکار است.

در *جدایی*، باز هم مشکلات از وقتی آغاز می‌شود که سیمین قصد دارد از نادر جدا شده و به خارج برود. نادر مجبور است برای نگهداری از پدرش پرستار زنی را استخدام کند. راضیه، پرستار زن، برای وقت دکتر پدر نادر را که آلزایمر دارد به تخت می‌بندد و وقتی نادر با پدرش در آن وضعیت روبرو می‌شود خشمگین شده و با راضیه دعوا کرده و او را از خانه بیرون کرده و هل می‌دهد. کمی بعد معلوم می‌شود راضیه سقط جنین کرده است. نادر در اواخر قصه به دروغ می‌گوید از بارداری راضیه خبر نداشته است. حجت همسرِ راضیه مردی از طبقهٔ فرودست و بسیار خشن با سابقهٔ زندان مدام به نادر حمله و او را تهدید می‌کند. نادر راضیه را وامی‌دارد که قسم بخورد سقط جنین او به خاطر برخورد نادر بوده و در این صورت نادر به آنان خسارت خواهد داد. اما راضیه که در این باره شک دارد حاضر نیست قسم بخورد و به شدت توسط شوهرش سرزنش می‌شود. در نهایت، سیمین از نادر جدا شده و مسالهٔ این که سرپرستی از فرزندشان با چه کسی باشد به تصمیم خود او واگذار می‌شود. در این قصه نیز راضیه، به عنوان زنی که با بستن پدر نادر به تخت مساله را آغاز می‌کند فورا به قربانی تبدیل می‌شود یعنی زنی که فرزند در رحم خود را از دست داده و حالا دعوا بر سر این است که آیا شخصیت مذکر اصلی قصه عامل این مرگ بوده است یا خیر. شخصیت اصلی که تا آخر خود را بی‌گناه می‌داند با درخواست قسم خوردن از زن، باعث می‌شود تا او در واقع از ادعای خود صرف نظر کرده و احتمالا برای همیشه رابطه‌اش با شوهرش دچار تلاطم و چه بسا ویرانی شود. از این سو در برابر همسرش سیمین نیز حاضر به دادن امتیازی نیست. در ابتدای فیلم بهانه می‌کند که به خاطر پدرش در ایران می‌ماند. اما در انتهای فیلم که پدرش از دنیا رفته باز هم در حال جدا شدن هستند. نادر سیمین را مقصر می‌داند چون تمام این مشکلات محصول تصمیم او برای رفتن به خارج از کشور است.

در نهایت، در «*فروشنده*» باز هم دو زن در قصه اهمیت اساسی دارند. زنی که هیچ وقت نمی‌بینیم ولی ساکن قبلی خانه‌ای بوده که امروز زوج جدیدی به نام عماد و رعنا در آن ساکن شده‌اند. روابط خارج از چارچوب آن زن در این خانه منجر می‌شود که یکی از مردانی که با او در ارتباط بوده وارد خانه شده و به رعنا تعرض کند. تمام قصه جستجوی عماد است در پی فرد متعرض. رعنا که بدون آگاهی در خانه را به روی متجاوز باز کرده و در تمام طول قصه قربانی است، در نهایت با خشونت بی‌حدوحصر عماد برای انتقام‌گیری روبرو می‌شود. خشونتی که رعنا را به شدت وحشت‌زده کرده و احتمالا می‌دانیم دیگر میان

آن دو چیزی نخواهد بود. در واقع او بـه شـکل مضـاعف قربـانی اسـت. هـم قربـانی فـرد متجاوز، و هم قربانی رفتار شدت خشن و مردانهٔ عماد که با شیوهٔ رفتارش با پیرمرد متجـاوز در واقع از نظر اخلاقی به رعنا احساس گناه را منتقل می‌کند. رعنـا بـرای قربـانی بـودن نیـز احساس گناه کند.

اینک که به شکل غریبی می‌بینیم در همهٔ این سه فیلم، بی‌استثنا، زن سرآغاز مشـکلات و در عین حال قربانی مشکلات است، مسالهٔ اصلی را چنین می‌توان صـورت بسـت کـه ایـن بازنمـایی از زن، چگونـه بازنمـایی‌ای اسـت؟ و منجـر بـه چـه نتـایجی خواهـد شـد؟ آرایامانوئللویناس، فیلسوف فرانسوی که اخلاق را در جایگاه هستی شناسی نشـانده و مسـالهٔ «غیریت»و «دیگری» به مهم ترین مسالهٔ پژوهش او بدل شده می تواند امکـانی مناسـب بـرای خوانش تصویر زن در سینمای فرهادی و به خصوص درفیلم‌های ذکرشده را به دست دهد.

۳. پیشینهٔ پژوهش: لویناس و سینما

درسطح جهانی، ازایدهٔ لویناس،استفاده‌های زیادی بـرای تحلیـل سـینمایی شـده اسـت. ایـن پژوهش‌ها در سطوح مختلفی ازجمله تزهای دکتری، پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد، مقـالات علمی پژوهشی وکتب منتشره از سوی ناشرین علمی و پژوهشی دردسترس اسـت. ازجملـهٔ تزهای دکتری می توان به تز «احساسات، ملودرام و سینما: مقالـه ای دربـاب انفعـال مجسـم» نوشتهٔجانهانتینگ در دانشـگاه مـک گیلکانـادا (۲۰۰۶) اشـاره کـرد کـه در آن از طریـق آرای پدیدارشناسانهٔ لویناس درزمینهٔ احساسات و تاثرات عاطفی و ایـده هـای «گفـتن» و «چهـره» کوشیده شده تا ژانر سینمایی ملودرام مورد بررسـی قرارگـرد. همچـین تـز دکتـری «بصـری سازی لویناس: وجود و موجودات از خلال فیلم‌های *جادهٔ مالهالند*، *ممنتو* و *آسـمان وانیلـی*» اثرهالیلینبومگارتر (۲۰۰۵) از کالج بولینگگرین دانشگاه ایالتیا و هایواست که با تکیه بر کتـاب «وجود و موجودات» لویناس سه فیلم مهم سـینمای هـالیوود، یعنـی *ممنتـو*، *جادهٔمالهالنـد* و *آسمان وانیلی* را مورد تحلیل قـرار داده اسـت کـه بـازهم تمرکـز آن روی نسـبت سـوژه و دیگری است. تز دکتری دیگر، «غریبـه‌هـا در تـاریکی: اخلاقیـات مهمـان‌نـوازی لویناسـی– دریداییدر ژانرنوار»است اثـر استیفنسوانسـون (۲۰۰۷) ازکـالج فـوق کـه چنانکـه از اسـمش پیداست روی ژانر فیلم نوار تاکید دارد. رسالهٔ دکتـری دیگـری در دانشـگاه یـورک (۲۰۱۱) دربارهٔ نقش کلی اخلاقیات لویناسی در رسانه های جدید باعنوان «ابعاد اخلاقـی عصـرجدید رسانه‌ای: مطالعه‌ای در مسئولیت معاصر» توسط دیویـد ویلیـام هیـل انجـام شـده اسـت کـه

ازمیان مفاهیم مدنظر لویناس روی مسالهٔ مجاورت و همسایگی تمرکز دارد. دردانشگاه مریلند نیز برایانبرگناوراند (۲۰۰٤) در رساله‌ای به نام «دیدنودیدنی: اخلاقیات پساپدیدارشناسانه و سینما» بازبه سراغ ارتباط اخلاق لویناسی و سینما رفته است. درزمینهٔ پایان‌نامه‌های ارشد هم نمونه‌هایی دیده می‌شود ازجمله برای نمونه کلردیویس (۲۰۱۱) ازدانشگاه بریتیش کلمبیا روی پایان‌نامه‌ای با موضوع «پذیرش غیریت: بازاندیشی دیگری مونث در سینمای معاصر» کارکرده است که به برخی از مفاهیم مطروحه در پژوهش حاضر نیز قرابت‌هایی دارد هرچند بیشتر نمونه‌های پژوهش‌های دانشگاهی درحیطهٔ لویناس و سینما مربوط به رساله‌های دکتری بوده است. تعداد مقالاتی که در این زمینه (ارتباط اخلاق لویناسی و مسالهٔ دیگری با سینما) موردنگارش قرارگرفته تا جایی که نویسندگان احصاکرده‌اند به بیش از پنجاه عنوان می‌رسد. یکی از نمونه های موجود به زبان فارسی مقاله اخلاق در میانه انفعال و تخطی: لویناس، لکان و فون تریه هست که در آن اودرونه ژوکاسکیته سینمای فون تریه (با تاکید بر سه گانه شکستن امواج، رقصنده در تاریکی و احمقها) را امکانی برای رسیدن به دستور اخلاقی لویناسی در جامعه کاپیتالیسم پسا سکولار متاخر می‌داند(ژوکاسکیته و همکاران،۱۳۹٦). به نظر می‌رسد که این حیطه در جهان نیز حیطهٔ تازه‌ای است و در طی سال های قرن جدید (پس از ۲۰۰۰ میلادی) است که رساله هایی در این باب نگاشته شده و تحقیقاتی دراینمسالهانجامشدهاست. درایران البته هنوز چنین پژوهش‌هایی صورت نگرفته و پژوهش حاضر در زمینهٔ استفاده از چارچوب‌های لویناسی برای تحلیل حضور امر زنانه در آثار فرهادی،درنوع خود نخستین نمونه به زبان فارسی محسوب می‌شود.

٤. روش‌شناسی: قرائت‌های مذهبی و متون فلسفی

چنانکه هانوخ بن پازی (2003, 2) اشاره می‌کند، نوشته‌های فلسفی لویناس را به دو قسمت عمده می‌توان تقسیم کرد: نخست، متون فلسفی، و دوم، اندیشه‌های مذهبی لویناس که برخاسته از پس‌زمینهٔ یهودی وی است. آن چه در پژوهش حاضر بر آن تاکید شده، متون فلسفی است. بخش عمده‌ای از نگاه لویناس به زنان از دریچهٔ بازخوانی متون مقدس یهودی توسط او در پژوهش حاضر مورد اشاره قرار نگرفته تا وحدت روش در زمینهٔ مطالعهٔ آرای او حفظ شود. با این حال ذکر این نکته خالی از لطف نیست که لویناس، در پارهٔ مذهبیِ اندیشه‌های خود، آشکارا نگاه فرهنگ یهودی به زنان را از نگاه شرقی جدا کرده

و به عنوان نگاهی غربی معرفی می‌کند. وی در مقالهٔ «یهودیت و امر زنانه» (1997: 31) با اشاره به زنان مختلفی که در متون مقدس یهود نقش‌های اصلی ایفا کرده‌اند می‌نویسد: «ما [یهودیان] بسیار از شرایط حاکم بر مشرق‌زمین متفاوت هستیم؛ [مشرق‌زمین همچو] جایی کهدر دل تمدّن مردانه زن خود را کاملا منقاد هوس‌های مذکر می‌یابد یا به مایهٔ خوشی و آسوده کردن زندگی سخت مردان تقلیل می‌یابد.» لویناس در جستار مذهبی دیگر خود به نام «و خداوند زن را آفرید» (1990:169)در باب نحوهٔ نگاه فرهنگ یهودی به زنان چنین می‌نویسد که، «[در واقع] این زن نیست که درجه دو است بلکه ارتباط با زن است که درجه دو است [یعنی] ارتباط با زن به مثابهٔ زن به شکلی که اساس انسانی نداشته باشد.» نکتهٔ قابل توجه، نحوهٔ عنایت لویناس به مسالهٔ برابری زن و مرد است که به عنوان یکی از مسائل اصلی فمینیسم مطرح شده است. لویناس فیلسوف غرابت و دیگری است. ایدهٔ برابری می‌تواند نوعی همسانی و شباهت را افاده کند. در حالی که برای لویناس هرگونه آگاهی سوژه به دیگری، توأم با آگاهی سوژه به دیگری بودن دیگری است. برای همین اگر چه لحن لویناس در جستارهای مذهبی او متفاوت است اما او با تقدّم بخشیدن به «دوگانگی» به جای «برابری» (Pazi, 2003: 7) در واقع از همان الگوی فلسفی خود پیروی می‌کند. برای فهم این الگو، روشِ بازخوانی لویناس از متون مذهبی کنار گذاشته و مستقیما به آرای فلسفی او در این زمینه به خصوص در کتاب «زمان و دیگری» و پاره‌ای از ایده‌های او در «مجموعهٔ مقالات فلسفی» مراجعه شد.

۵. چارچوب نظری: امر زنانه و لویناس

هرچند بیشتر دستگاه‌های اخلاقی و فلسفی، همواره خویشتن و سوژه را در مرکز هستی‌شناسی خود می‌نهند اما لویناس دو واحد جدا از یکدیگر را به نام‌های سوژه و دیگری شناسایی می کند که نه ادراک سوژه به مثابهٔ تفسیر غایی از این ارتباط، بلکه نفس این ارتباط و رازآمیزی آن است که ساحت اخلاق را بنا می کند. بنابراین اخلاق برای لویناس نه یک مجموعهٔ هنجاری از بایدها و نبایدها بلکه حکمِ یک دستگاه فلسفی را دارد و با هستی‌شناسی هم‌سنگ و بلکه هم‌سنخ است. اما اگر دربارهٔ نسبتِ میان سوژه و دیگری تفحص کنیم، به نزد لویناس در آن خصیصه‌ای بنیادی نمی‌بینیم. خصیصه‌ای که شکل‌دهندهٔ مناسبات میان سوژه ودیگری است.آن خصیصه را «عدم تقارن» می نامند. استعارهٔ مرگ درنظر لویناس، مثال خوبی برای پرداختن به این خصیصه است. مرگ، غیریتِ مطلق است.

غیریتی غیرقابل درک و دریافت. چگونه مرگ را می توان شکست داد؟با زندگی ابدی؟پاسخ لویناس این است که خیر. مساله‌ای که در این غیریتِ بی‌نهایت غریب آشکار است اینا ست که امکان ارتباط شخصی با آنرا از سوژه می‌گیرد. چراکه به نظرلویناس، رابطهٔ شخصی، درواقع حفظِ قدرتِ سوژه بر دیگری است. اما دربرابرمرگ، قدرتی درکار نیست. او درادامه می‌پرسد: «به راستی رابطهٔ شخصی داشتن چه معنایی دارد جز اینکه سوژه بر جهان مسلط باشد و در عین حال، شخص بودنِ خود را نیزحفظ کند؟چگوهمی توانبهسوژهتعریفیداردکه [نه در تفوق و تسلط او بلکه] درانفعال او ریشه داشته باشد؟ (Levinas, 1987a: 81-82) این نمونه ای است از خصیصهٔ «عدم تقارن» در رابطهٔ میان سوژه و دیگری از نقطه‌نظرلویناس. در این میان، لویناس،بارسنگین تررابطه را بر دوش سوژه می گذارد. درواقع عدم تقارن در ارتباط اخلاقی میان سوژه و دیگری، به نفع دیگری است. این سوژه است که مسئولیتی فراتر از دیگری دارد. سوژه همواره خود را در قبال دیگری باید مسئول بیابد. او می گوید: «دیگری، هرآن چیزی است که من نیستم. دیگری چنین است نه به خاطر شخصیتش، مشخصات بدنی، یا روانی اش، بلکه به خاطر نفسِ غیریتِ دیگری. برای مثال، دیگری همانا عبارت است از ضعیفان، فقرا، «بیوه و یتیم»،درحالی که من ثروتمند یا قدرتمندم. می توان گفت که فضای بین‌الاذهانی فاقد تقارن است.» (Levinas, 1987a: 83) به این ترتیب، لویناس بر مسئولیت همیشگی سوژه درقبال دیگری پا می‌فشرد. اما چه می‌شود وقتی پای زنان به میان کشیده می‌شود؟ زن چگونه غیریتی است؟

لویناس امر زنانه را غیریت مطلق می نامد که تحت تاثیر رابطه با سوژه قرار نمی گیرد. یعنی ارتباط سوژه با این غیریت باعث نمی شود که چیزی از غیریت او درنظرسوژه بکاهد. جنسیت برای لویناس، صرفا یک «تفاوت» نیست بلکه یک تقسیمبندی منطقی در همهٔ گونه‌هاست. (Levinas, 1987a: 85) جنسیت همچنین از جنس «تناقض» و نیز «دوگانه‌ای که یکدیگر را مکمل می کنند»نیز نیست. این دوگانهٔجنسیتی برای لویناس دوگانه ای «غیرقابل عبور» است. دراین حیطه،به نظر لویناس «دیگری به مثابهٔ دیگری نه ابژه‌ای است که از آن ما شود یا به ما بدل شود، بلکه برعکس، خودش را به درون راز،پس می کشد.» لویناس بلافاصله روشن می کند که این رازآمیزی در مورد امر زنانه، نه از جنس رومانتیک است که به زنی اسرارآمیز، ناشناخته یا موردسوءتفاهم قابل اطلاق باشد. به گفتهٔ او

> صرفا می خواهم بگویم که راز نباید به آن معنای اثیری که در بخش‌هایی از ادبیات آمده فهم شود. بلکه حتی در وحشیانه‌ترین جسمانیت‌ها، در بی‌شرمانه‌ترین یا بی‌لطافت‌ترین

ظهورهای امر زنانه نیز نه از راز او می‌کاهد و نه از آزرم او. هتک حرمت، نفیِ راز نیست بلکه شیوه ای از رابطه با آن است. (Levinas, 1987a: 86)

مجموع آرای لویناس در باب زنان نارضایتی‌هایی را علیه او برانگیخت. آنچه جریان فمینیسم درپی آن است نیز ظاهرا همان «عدم تقارن» است اما «عدم تقارن منفی»حاصل جریان تاریخی مردسالار که به سرکوب زنان منجرشده است. درواقع تصویری که جریان فمینیسم از زنان بازنمایی می کند تصویر یک قربانی است و نسبتی با رازآمیزی لویناسی ندارد. به این سبب است که برخی معتقدند تصویر لویناس از زنان هدف غایی آزادسازی زنان را به مخاطره می‌افکند. (Salazar, 2008: 112) لوس ایریگاری نیز تصویر زن در آثار لویناس را تصویر منفی مرد دانسته است که صرفا نمودار آن چیزی است که میل را زنده نگه می‌دارد و آتش لذت را باز می‌افروزد. به نظر ایریگاری، وصف لویناس از لذت، درواقع فرافکنی میل مردانه است و او را به مردسالاری متهم می‌کند. (Irigaray, 1991: 109-113) نویسندگانی چون سیمون دوبوار و ژاک دریدا نیز به این مواضع لویناس تاخته‌اند. (دیویس، ۱۳۸٦: ۲۷۱) در واقع عصارهٔ این اتهامات این است که اگر چه لویناس «دیگری» را اساسا غیرقابل دریافت و درک می‌داند، اما دربارهٔ «دیگری زنانه» ناگهان همان تصویری را می‌سازد که سوژهٔ مذکر همواره می‌ساخته و در واقع آن دیگری را به «همان» بدل می‌کند. «همان» در کلامِ لویناس، نقطهٔ مقابلِ «غیر» است. اگر «غیر» سراسر راز است و دست‌نایافتنی، «همان» اما همان است که سوژه از دیگری وغیر می‌سازد و می‌کوشد تا آن را در قالب شناخت خود بگنجاند و بازتعریف کند. میل به این که چیزهای غریب را به چیزهای آشنا برای نفس تعبیر کنیم. دقیق‌تر اگر بگوییم، ساز وکار ایجاد «همان» چنین است:

دانش سوژه ازجهان،به معنای یکی دانستنِ داده های نظم یافتهٔ سوژه ازجهان با جهان است؛ یعنی ملحق کردنِ جهان به دانشی طبقه بندیشده ازجهان، برای اینکه «کلیت»یا «تمامیت»ی ازجهان ساخته شود، که برابراست با این باور که جهانِ اندیشیده (یا دانش ازجهان) برابراست با (خودِ) جهان. این لحظهٔ تولدِآن چیزی است که لویناس آن را ایدئالیسم می نامد. اگر به فرازی از «زمان و دیگری» که پیش تر اشاره شد برگردیم، و آنرا باز خوانی کنیم، می‌بینیم که لویناس ازایدئالیسم چه چیز مرادکرده است:

نور، روشنایی، به خودی خود، همان فهم‌پذیری است؛ همه چیز را چنان می‌نماید که گویا از من می‌آید، هر تجربه را به عنصری از خاطرات فرومی‌کاهد. خردتنهاست. و

> بدین معنا، دانش هرگز با چیزی حقیقتا «غیر» درجهان روبرو نمی‌شود. این،حقیقتِ ژرفِ ایدئالیسم است. (Levinas, 1987a: 68)

اما دیگری مطلق، یعنی امر زنانه، از برابر این نور می‌گریزد

> آن چرا در این تصور از امر زنانه برای من اهمیت دارد صرفا غیرقابل‌شناخت بودنش نیست بلکه این حالت اوست که از مداوما از نور می‌گریزد... [امر زنانه] گریز از برابر نور است. پنهان شدن، شیوهٔ وجود امر زنانه است... (Levinas, 1987a: 87)

سوژه جهان را به صورتِ تمامیت می‌یابد، به صورتِ یک کل، و آن را سازمان می‌دهد، منظم می‌کند و فرامی‌گیرد،که همهٔ این‌ها یعنی جهان به شکلِ «همان»یا «من» و «خویشتن» درمی‌آید. تبدیل خصیصهٔ غیریت زنانه به «همان» یعنی فروکاهیدنِ رازآمیزی لویناس به تصورات سوژهٔ مذکر از او. نسبتی که سوژهٔ مذکر با غیریت زنانه برقرار می‌کند در نگاه لویناس تابعی از همان نسبتِ سوژه و هر غیریتِ دیگری است. دیگری هرچند راز و درنیافتنی است، اما خود را به شکل «چهره» بر سوژه می‌نماید و در قبال این چهره است که حکم اخلاقی معنا می‌یابد. سوژه در قبال چهرهٔ دیگری مسئولیت نامتناهی دارد. به تعبیری لویناس نیز مسئولیت نامتقارن را به رسمیت می‌شناسد. مسئولیت نامتقارن در برابر چهره به این معناست که ما نه دیگری را می‌شناسیم نه او را به قالب تصورات خود در می‌آوریم اما در برابر چهرهٔ او مسئولیم چرا که چهره ذاتا واجد حکم اخلاقی است: مرا مکش. در این‌جا دیگری ملموس می‌شود: «دیگری آن است که من نیستم. دیگری چنین است، نه به خاطر شخصیت دیگری، یا شکل ظاهری اشیا روان‌شناسی‌اش،بلکه به خاطر نفسِ غیریتِ دیگری. دیگری برای مثال، [همانا] ضعیفان،فقیران،بیوه و یتیم است درحالیکه من ثروتمند و قدرتمنداست.» (Levinas, 1987a: 83) این عدم تقارن به نزد لویناس در مواجهه با امر زنانه پررنگ‌تر می‌شود. امرمونث،با «برابری»ناهمسازاست. برابری و تساوی،حیطهٔ عدالت است. اماعشق،براساسِ نابرابری بنیان نهاده می‌شود و برهمان اساس می‌زید.

> مصاحبی که رابطهٔ دوسویه درپیشِ اوآغاز می‌شود نه یک فردیتِ تجربی باسابقه‌ای فردی،تداوم یک گذشته، خانواده، رنج‌های کوچک و بزرگ، وتقاضای دلسوزی واحساسات است. [بلکه]چنانکه سنت‌اگزوپری در «پروازشبانه» می‌گوید،همهٔ آهستگی وامر زنانهٔجهان،به محض اینکه مسئولیت دوسویه به تعلیق درمی‌آید، از خلال چهره‌های مشفقانه خود را می‌نمایاند. (Levinas, 1987b: 44)

شکل ارتباط با امر زنانه، عشق است. لویناس می‌گوید،

> ... دیگری از امر زنانه آغاز می‌شود.[امر زنانه] در واقع یک دیگری غریب است: زن نه متناقض مرد است و نه مخالف او، نه همچو دیگر تفاوت‌هاست. از جنس مخالفت بین نور و ظلمت نیست. تمایزی است که از زمرهٔ ممکنات نیست و جایگاهش را تنها باید از خلال رابطه با عشق یافت. (Levinas, 1998: 113)

اما جنس رابطهٔ عشق‌آمیز از نظر اجتماعی مطلوب لویناس نیست:

> دوست داشتن یعنی وجود داشتن چنانکه جز عاشق و معشوق گویا کسی در جهان نیست. رابطهٔ بین‌الاذهانی عشق، نه سرآغاز بلکه نفیِ جامعه است... عشق، همان خویشتن است که توسط «تو» ارضا شده است و توجیه وجودخود را در دیگری می‌یابد. حضور دیگری، محتوای چنین جامعه‌ای را تهی می‌کند.گرمای موثر عشق چنین حسی از ارضا، خرسندی و بهره‌مندی را به خویشتن می‌دهد که خارج ازخود می‌یابد و اوخود رامرکز آن می‌یابد. جامعه‌ای که برمبنای عشق بناشده باشد جامعه‌ای دوگانه است،جامعهٔتنهایی‌ها که عمومیت را حذف می‌کند... (Levinas, 1987b: 31-32)

به نزد او عشق، در عرصهٔ اجتماعی، راه حل نیست بلکه بحران است. مشکل ادیان در جامعهٔ معاصر نیز دقیقا از جایی آغاز می‌شود که با تفوق بخشایش بر قانون دربرابر مسالهٔ شخص ثالث بی پاسخ می مانند. عدالت زمینی،راه حل است و درچنین عدالتی، قانون بالاتر ازعشق می ایستد ومسالهٔ ستم و عدالت بالاتر از بخشودن قرارمی گیرد: «قانون بر نیکوکاری تفوق دارد. انسان از این حیث حیوانی سیاسی است.» (Levinas, 1987b: 33)رابطهٔ خصوصی سوژهٔ مذکر و امر زنانه، آن چه از آن تحت مقولهٔ اروس بحث می‌شود، به نزد لویناس رابطه‌ای است با خصلت سری، مخفیانه، دور از چشم که خصوصی بودن را مرجح قرار داده و جهان از یاد دو سوی این رابطه می‌رود. (Atterton et al, 2004: 67-69) اما این آمدنِ شخص سوم است که ناگهان رابطه را از حالت خصوصیت خارج کرده و مسالهٔ رابطه را بهَ عدالت بدل می‌کند. در این میان، عشق آن مولفه‌ای است که می‌تواند (و به نظر لویناس باید) بر عدالت نظارت کند. «عدالت از عشق می‌آید... سیاست را اگر به حال خود رها کنیم، جزم‌اندیشی خاص خود را دارد. عاشق همواره باید بر عدالت نظارت کند. در الهیات یهودی... خداوند، خدای عدالت است اما صفت اصلی او رحمت است...» (Levinas, 1998: 108) لویناس دربارهٔ بحران ادیان می‌گوید که این ادیان اموری را که خارج از دیالوگ

عاشقانه (میان سوژه و خداوند) است نادیده می‌گیرند. به تعبیر او، دیالوگ واقعی جای دیگری است.

> فرد می‌تواند... تصور کند که انزوا با خداوند شامل تمامیت است اما مگر این که فرد به تعبیری رازآلود و قدسی چنین گزاره‌ای را تایید کند، ورنه ایدهٔ خداوند و عبادت او باید پیش برود و از ضروریاتِ گریزناپذیر جامعه‌ای بیاغازد که شامل شخص ثالث است... به این ترتیب است که خداوند دیگر همبستهٔ خویشتنِ انسان در یک صمیمیتِ عاشقانه و خصوصی نیست و همچنین حضوری نیست که عالَم را در بر بگیرد و منبع لایزال بخشایش از او منشأ بگیرد. او قرار نیست تجسّد استعاری شعور و آگاهی من باشد. (Levinas, 1987b: 32)

دقیقا همین گزاره را دربارهٔ امر زنانه نیز می‌توان متصور شد. در دستگاه لویناس، هیچ غیریتی قرار نیست بازنمایی یا مصداقی از کلیتِ آگاهی یا بخشی از آگاهی ما باشد. در دستگاه لویناس، امر زنانه رازآلود باقی می‌ماند، نوع رابطهٔ ما با او صفت عشق را می‌سازد و این صفت در کار متعادل کردنِ عدالت است. عدالتی که خود برتر از عشق می‌ایستد چون با نیاز واقعی حضور شخص سوم در رابطه درگیر است. در ذیل همین تعادل لویناسی است که می‌کوشیم در پژوهش حاضر به مسالهٔ زن در آثار سینمای فرهادی بپردازیم.

٦. مطالعهٔ آثار

شخصیت‌های اصلی *«دربارهٔ الی»* زنان هستند. به تعبیری، چنان که در اغلب آثار فرهادی قابل مشاهده است، مساله همواره از زنان آغاز می‌شود. زنان هستند که مشکل را به وجود می‌آورند و در نقطهٔ مقابل، در عین حال، زنان هستند که قربانی وضعیت حاکم بر اثر قرار می‌گیرند. بخش نخست این مدّعا، اشاره به تکنیک گره‌افکنی در فیلمنامه و متون دراماتیک دارد. وضعیتِ ثابت همواره با مداخلهٔ عامل انسانی، با یک تصمیم، دگرگون می‌شود. کهن‌الگوی کتاب مقدسی را در زمینهٔ نقش حوا در ماجرای خروج آدم از بهشت به یاد داریم. چرا مساله با زنان آغاز می‌شود؟ سپیده قصد دارد مایهٔ آشنایی احمد و الی شود. اما ناپدید شدنِ الی همهٔ گروه را نگران می‌کند. مشکل بزرگ‌تر آن است که سپیده رازی را از سایرین پنهان کرده است. این که الی نامزد دارد. رازی که در انتهای قصه منجر به خلق صحنه‌ای می‌شود که سپیده در آن در معرض

انتخابی اخلاقی قرار می‌گیرد. هنگامی که نامزد الی از سپیده می‌پرسد که آیا الی نامی از او نبرده بود، سپیده به دروغ پاسخ منفی می‌دهد. تقریبا تمام گره‌های قصه به دست زنان ایجاد شده است. تصمیم سپیده برای آوردن الی به جمع و آشنا کردن او با احمد، تصمیم سپیده به پنهان کردنِ رابطهٔ الی با نامزدش و تصمیم الی به رفتن به دریا که آسایش جمع را به تلاطم و واهمه بدل می‌کند. در نگاه اول به نظر می‌رسد که این رویکرد آشکارا نوعی نگاه بدبینانه به زنان را در خود مستتر دارد. اما مرز باریکی در اینجا هست. آن چه لویناس از آن به عنوان اخلال دیگری در آسایش سوژه یاد می‌کند. لویناس، جهانِ سوژه پیش ازحضور دیگری را مجموعه‌ای از نعمات می‌یابد بدون این که سوژه پروایِ شریک شدن این جهان با دیگری را داشته باشد. (Levinas, 1987a: 58) اگر پیش تر تنهایی سوژه را به معنای زیستن در زمان حال و جدایی از گذشته و آینده دریافتیم، همچنین این تنهایی، به معنای آن است که از جایی جز خودش توشه نمی‌یابد، و «پا درگِلِ خویش دارد.» (Levinas, 1987a: 67) شیوهٔ درجهان بودن، برای این سوژه، «کامرانی»است. سوژه به تمامی از تنعمات حظ می برد و در جهان، وضعیتِ در خانهٔ خویشتن بودن را دارد. (Morgan, 2007: 41) آنچه این کامرانی را مختل می‌کند حضور دیگری است. پس دیگری به صرفِ حضورِ خویش، مساله‌ساز است چرا که سوژه را مستشعر به غرابت خویش می‌کند. دیگری، دیگری بودن خویش را نیز با خود دارد و دقیقا به واسطهٔ همین خصلت است که مساله‌ساز است. این مساله به خصوص وقتی آشکارتر است که با دیگری بنیادینی همچون امر زنانه سر و کار داریم. تلاش سپیده برای ایجاد رابطه‌ای دوسویه از جنس عشق میان الی و احمد با حضور شخص سوم دچار اختلال می‌شود. این یک موقعیت کلاسیک لویناسی است. لحظه‌ای که به قول لویناس در رابطهٔ مبتنی بر عشق جهان از یاد دو سوی رابطه می‌رود آشکارا در لحظه‌های تنهایی احمد و الی آشکار است. اما جهان خارج، حضور شخص سوم و وجود دیگری‌های اخلال‌گر همواره شکل مساله را از عشق به عدالت بدل می‌کنند. برای همین است که مسالهٔ «دربارهٔ الی» در نهایت این است که آیا سپیده به نامزد الی راست خواهد گفت یا نه. با حضور نامزد الی، مساله دیگر یک رابطهٔ دوسویهٔ عاشقانه نیست. حضور دیگری‌ها به جای دیگری، سرآغازِ پرسش از عدالت است.

در *«جدایی نادر از سیمین»* موقعیت معکوس است. رابطه با امر زنانه، این غیریتِ مطلق، نه در چنبرهٔ اروس و فضای عاشقانه، که در حال گسست است. از عنوان فیلم تا

موقعیت اصلی جدا شدن نادر از سیمین و سپس رابطهٔ نادر با مرضیه، زن کارگر، هیچ کدام از این موقعیت‌ها در چارچوب اروس قابل شناسایی نیستند. از همان نخست، فیلم در دادگاه آغاز می‌شود. به تعبیری مسالهٔ اصلی، مسالهٔ عدالت است. بدین ترتیب می‌توانیم الگویی برای آثار فرهادی بیابیم که از دستگاه فکری لویناس قابل فهم است: میانِ رابطهٔ دوسویه میان سوژه و امر زنانه در چارچوب اروس و رابطه با شخص سوم و مسالهٔ عدالت، رابطه‌ای معکوس برقرار است. این رابطهٔ معکوس در دستگاه فلسفی لویناس آشکار است و مورد تاکید قرار گرفته است. اما نکتهٔ شگفت‌انگیز این جاست که این رابطهٔ معکوس بر سه اثر اخیر فرهادی کاملا مطابق است. رابطهٔ نادر و سیمین از همان صحنهٔ نخست رو به قاضی دستگاه عدالت با تنش لفظی روبروست. رابطهٔ نادر با مرضیه نیز با خشونت و هل دادن او از پله‌ها همراه است که تصور می‌رود ممکن است منجر به سقط جنین مرضیه شده باشد. این فضای گسسته در رابطهٔ دوسویه با امر زنانه را می‌توان با فضای دربارهٔ الی مقایسه کرد که شخصیت‌ها می‌کوشیدند فضایی دوسویه میان احمد و الی به وجود آورند. آن فضای دوسویه، با غیاب الی و حضور شخص سوم مختل شد و مساله را به مسالهٔ عدالت بدل کرد. اما در جدایی، مساله از همان ابتدا و تا انتهای فیلم مسالهٔ عدالت است چرا که ماهیت رابطه با امر زنانه در این اثر از شکل دوسویه خارج شده و به رابطه‌ای گسسته قلب شده است. همین الگو به شکل غریبی در «فروشنده» نیز تکرار می‌شود. همان آغازین صحنهٔ فیلم، زندگی خصوصی زن و شوهر جوان فیلم، با حضور بیل‌های مکانیکی مختل می‌شود. اما رابطهٔ تجاوزکارانه و خشونت‌آمیز شخص سوم با شخصیت زن فیلم است که مسالهٔ اصلی را پدید می‌آورد.

لویناس در جای دیگری می‌گوید،

> دیگری همسایه است... اما اگر همسایه به همسایهٔ دیگر حمله کند یا با او به بی‌انصافی رفتار کند چه می توانید بکنید؟ غیریت شخصیت دیگری به خود می گیرد. درغیریت می توانیم «دشمن»رابیابیم یا دست کم با این مساله مواجه می شویم که چه کسی بر حق است و چه کسی برخطا. چه کسی منصف است و چه کسی بی انصاف. [همواره] مردمانی هستندکه برخطا هستند. (Topolski, 2015: 172)

عماد به تدریج دغدغهٔ عدالت می‌یابد اما عدالت چیزی بیش از انتقام است. در نهایت آنچه عماد بدان دست می‌یابد، بازتولید خشونت است و این که خود تبدیل به نسخه‌ای از فرد تجاوزکار شود. اما این نسبت از کجا برمی‌خیزد؟ به نزد لویناس

> رابطهٔ بین الاذهانیِ عشق، نه سرآغاز، بلکه نفیِ جامعه است... عشق، همان خویشتن است که توسط «تو» ارضا شده است و توجیه وجود خود را در دیگری می‌یابد. حضور دیگری، محتوای چنین جامعه‌ای را تهی می‌کند. گرمای موثر عشق چنین حسی از ارضا، خرسندی و بهره‌مندی را به خویشتن می‌دهد که خارج از خود می‌یابد و او خود را مرکز آن می‌یابد. جامعه‌ای که برمبنای عشق بنا شده باشد جامعه‌ای دوگانه است، جامعهٔ تنهایی‌ها که عمومیت راحذف می‌کند... (Levinas, 1987b: 31-32)

پس در چنین جامعه‌ای دونفره و دوسویه که تنها از سوژه و غیریتِ زنانه متشکل شده، جامعه، شخص سوم و آن دیگری که نه موضوع عشق بلکه موضوع عدالت است وجود ندارد. قابل درک است که حضور این دیگری سوم در این جامعهٔ خصوصی و دوسویه موجب خشم عماد شود. اما آیا تمام مساله به همین‌جا ختم می‌شود؟

لویناس، وضعیت سوژه پیش از مواجهه با دیگری را با واژهٔ «حظ» توصیف می‌کند، یعنی آن چه حاصل ارضای نیاز و برآوردن کام است. آنچه فرونشاندن عطش است. (علیا، ۱۳۸۸: ۸۹) این سرخوشی و احساس تملک اما با حضور دیگری مختل می‌شود. چشمان سوژه با دیدنِ دیگری به این حقیقت گشوده می‌شود که جهان تنها از آن او نیست و تمتع او محدوده و مرزی دارد. (علیا، ۱۳۸۸: ۹۹) مواجههٔ او با دیگری می‌تواند توأم با خوشامدگویی و استقبال نیز باشد. اما چه می‌شود اگر سوژه دیگری را همچو نمودی از شرّ ببیند که مانع از تمتع او شده است؟ چه می‌شود اگر در موقعیت بنیادین «فروشنده» احساس مالکیت عماد در قبال امر زنانه منجر می‌شود تا فرد متجاوز برای او به شخصیتی غیرقابل‌ترحم و به نهایت شرور بدل شود؟ به تعبیر دیگر، مسالهٔ بنیادین در «فروشنده» می‌تواند ماقبلِ جامعهٔ خصوصی و دوسویه و رابطهٔ عشق و اروس باشد. احساس تملک فردِ مذکر در قبال فردِ مونث را در آثار لویناس می‌توان با نحوهٔ سوژه بر دیگری مقایسه کرد. چگونه دیگری به فراچنگ سوژه در می‌آید؟ لویناس از این سخن می‌گوید که چگونه سوژه دانش خود از جهان را با خودِ جهان برابر می‌گیرد. جهان، غیریتی است که بر سوژه آشکار می‌شود اما سوژه جهان را امتداد دانش خود می‌داند. چیزی حقیقتا غیر در جهان وجود ندارد. جهان را به صورت تمامیت یافته، به صورت یک کل سازمان می‌دهد، منظم می‌کند، فرامی‌گیرد، و در همهٔ این روندها، جهان به شکل «همان»، یا «من» یا «خویشتن» در می‌آید. این همان چیزی است که لویناس از آن به عنوان ایدئالیسم یاد می‌کند. (Levinas, 1987a: 68) این ایدئالیسمِ

مراد لویناس،بدان معناست که جهان برای سوژه بیش از آنکه امری واقعی و عینی و دیگریِ متصف به خارجیت باشد، درون ساخته و تصورشده است؛ نه جهانی است بدان صورت که هست (و آن صورت که هست،دست نایافتنی باشد) بلکه جهانی است چنانکه من بدان اندیشیده‌ام. جهانی رام شده و اهلی،که به درونِ ظرفیت‌هاومرزهای «خویشتن» درآمده است. سوژه هر چیزی را با کشیدن به درونِ اینِ مرزها قابل تفکر و قابلِ فهم می‌کند. پس،حاصلِ سکنی گزیدنِ خویشتن در جهان، پیروزیهمانیوهم‌جنسیاست. (Morgan, 2007: 42) وصف رابطهٔ سوژه با امر زنانه، سوژه‌ای که لویناس در آثار خود تشریح کرده و به تعبیر کریچلی، از جنس مذکر است، (Critchly, 2004: 173) با همین میل به غیریت‌زدایی در ارتباط است. در «فروشنده» رفتار خشن عماد با دیگریِ متجاوز بیش از آن که سری در رابطهٔ عاشقانه و خصوصی از جنس رابطهٔ دوسویهٔ لویناسی و آن چه در «دربارهٔ الی» دیده می‌شد مرتبط باشد با حقیقت برهنهٔ میل سوژهٔ مذکر به زدودنِ وصف غیریت از امر زنانه مرتبط است. به تعبیری، احساس تملک مذکر، نه تنها از میل او به ایجاد غیریت و دوگانگی با امر زنانه به وجود نمی‌آید بلکه برعکس، سوژهٔ مذکر میل دارد تا به دوگانگی در قبال امر مونث خاتمه دهد و شکاف غیریت را میان خویشتن و او پر کند. اما مشکل این‌جاست که به نظر لویناس، چنانکه اشاره شد، زن، غیریت مطلق است. امکان فهم او به مثابهٔ بخشی از آنچه سوژهٔ مذکر از پیش می‌داند وجود ندارد. (Pazi, 2003:6) برخی از همین منظر لویناسی بر جریان فمینیسم نقد کرده‌اند که آیا به راستی تلاش برای ایجاد تقارن در رابطه، تبدیل تفاوت به همان، و درونی کردنِ خارجیتِ دیگری، تا چه اندازه می‌تواند سرشتی اخلاقی داشته باشد؟ (Bell, 2001: 163) تضادی که میانِ هستی‌شناسی اخلاقی لویناس و سازوکار فمینیسم دیده می‌شود (و به نقدهایی از دو طرف منجر شده) خوانش آثاری چون «*فروشنده*» را که آشکارا مسالهٔ خشونت سوژهٔ مذکر را به میان می‌کشند نیز دشوارتر می‌کنند. در ذیل این پرتو جدید می‌توان دوباره به «*دربارهٔ الی*» اندیشید. الی، شخصیت زن مرموز داستان، کسی است که از همسفران او هیچ کس نام واقعی او را نمی‌داند. اما پس از ناپدید شدنش، همگی دربارهٔ او نظریاتی دارند. بسنده نیست که مساله صرفا به یک رفتار مکرر اجتماعی تقلیل یابد. بلکه پرسش باید چنین صورت‌بندی شود که این رفتار مکرر اجتماعی در قبال «دیگری» و نیروی غریبه و ناشناس، داوری دربارهٔ او چنانکه گویا او را از پیش می‌شناخته‌ایم، خود از کدام نحوهٔ

رویکرد به اخلاق بر می‌خیزد؟ و آیا در انتهای اثر، هنگامی که نامزدِ الی صرفا می‌خواهد بداند که آیا الی به او اشاره‌ای کرده یا نه، در جستجوی چه چیزیست؟ آیا چنانکه لویناس تاکید می‌ورزد، بر خلاف تصور عموم، سوژهٔ مذکر در پی کاستن دوگانگی از طریق تبدیل او به امری آشناست؟ تا او را به قامت و شکل تصورات خود درآورد؟ سوژهٔ مذکر، به وصف سبعیت متصف است. در «جدایی نادر از سیمین»، نادر با علم به این که مرضیه، زن کارگر، باردار بوده به دروغ می‌گوید که از این ماجرا اطلاعی نداشته است. بعدها اعتراف می‌کند که برای وضعیت پدرش و وضعیت فرزندش نمی‌توانسته تصور کند که به زندان برود. در هنگام درگیری به مرضیه اتهام سرقت می‌زند. همسر خود را در دادگاه مطابق تصورات خود توصیف می‌کند. در نهایت حتی تصمیم او را به رفتن در پس همهٔ این اتفاقات می‌یابد. اما مرضیه بر خلاف تصور او رفتار می‌کند. کسی که تصور می‌شد دست به سرقت مقدار اندکی پول زده، در ازای دریافت مبلغ زیادی به عنوان دیه حاضر به سوگند خوردن نمی‌شود چرا که مطمئن نیست نادر مقصر بوده باشد. «جدایی» با این حال بیش از دو اثر دیگر شکاف میان سوژهٔ مذکر و غیریت زنانه را به عنوان شکافی که سوژه نیز تا به اندازه‌ای از آن آگاه است بازنمایی کرده است. این در حالی است که احساس تملک عماد بر رعنا در «فروشنده» و نیز احساسات شخصیت‌های متعدد «دربارهٔ الی» در مورد الی همگی خبر از ناآگاهی سوژه‌ها به میل خود به از میان برداشتن دوگانگی و ساختنِ «همان» از دیگری زنانه دارد. اما لویناس تاکید دارد که دیگری زنانه از برابر نور، یعنی میلِ سوژه به از آن خودساختنِ چیزها، می‌گریزد و همواره در حیطهٔ ناشناخته، راز، به معنای مطلق، باقی می‌ماند، رازی چنان مطلق که حتی با بی‌حرمتی نیز زدوده نمی‌شود.

اگر به کلیت آثار فرهادی برگردیم، اینک می‌توان به اطمینان بیشتری دریافت که چرا سرآغاز مشکل در این سه اثر او (و بسیاری از دیگر آثارش) زنان هستند. مساله نه از زنان، که از نحوهٔ رابطهٔ سوژهٔ مذکر با آنان آغاز می‌شود. رازآمیزی بنیادین و غیرقابل انکشافِ امر زنانه، خصلتی به غایت ترسناک است برای سوژهٔ مذکری که میل دارد هرگونه دوگانگی را از میان برداشته و جهان را همچو ابژهٔ تمتع یا دانش خود به فراچنگ درآورد. همین تصادم خصلت‌های سوژه و امر زنانه است که منجر به سرآغاز مسالهٔ اخلاقی در آثار فرهادی شده است. از دیگر سو، همین خصیصه منجر می‌شود تا زنان قربانیانِ اصلی آثار فرهادی باشند. شباهتی که لویناس میانِ امر زنانه و مرگ می‌یابد

آن است که در هر دو، مساله بر سرِ یک موجود نیست بلکه بر سر رخدادِ غیریت، بر سرِ نفسِ غریبه بودن است. لویناس، دیگری را به وصفِ «آزادی» متصف نمی‌کند چرا که به باور او، هر آزادی، رابطه‌ای دوسویه دارد که یک سوی آن تسلیم و بردگی است. غیریتِ دیگری نه از جنس آزادی، بلکه سرشت اوست. این نفس رازآمیزی امر زنانه است که او را غیریت می‌سازد و این غیریت غیرقابل انتزاع از امر زنانه است. (Levinas, 1987a: 87-88) لویناس تاکید دارد که در رابطهٔ با امر زنانه برقراری ارتباط با شکست مواجه می‌شود. اما همین جنس رازآمیزی امر زنانه است که آن را نه از جنس زمان حال یا گذشته، بلکه از جنسِ آینده می‌کند. به زعم لویناس، حتی نوازش به معنای فیزیکی آن، در میان دو سوی ارتباط، از جنس انتظار کشیدن برای آینده است.(Levinas, 1987a: 89) برای همین است که امر زنانه هرگز فراچنگِ دانش سوژهٔ مذکر نمی‌آید و به این ترتیب آن چه ذیل مقولهٔ اروس تعریف می‌شود، یعنی ارتباط با امر زنانه، به نزد لویناس، همواره قرین شکست است. (Levinas, 1987a: 90) لویناس سپس این وضعیت را به سراسر وضعیت رابطهٔ سوژه با دیگری تعمیم می‌دهد: «رابطه با دیگری، غیابِ دیگری است؛ نه غیاب محض و ساده، نه غیابِ هیچِ مطلق، بلکه غیاب در افقِ آینده، غیابی که همان زمان است. در همین افق است که زندگی شخصی می‌تواند در دل رخداد استعلایی قرار گیرد، آن چه من آن را «پیروزی بر مرگ» می‌نامم.» (Levinas, 1987a: 90) اینک دوگانهٔ مرگ و امر زنانه، یا مرگ و اروس، از سوی لویناس آشکار شده است. مرگ نیز از جنس آینده است. اما پیروزی بر آن، از جنس امکان ایجاد رابطه با غیابِ دیگری است. صحنهٔ سردخانه در پایانِ «دربارهٔ الی» آکنده از فضای مرگبار است. زندگانی شخصیت رازآمیز داستان به پایان رسیده است. الی، حتی در ظاهری‌ترین جنبه‌ها نیز خصال مورد نظر لویناس دربارهٔ امر زنانه یعنی رازآمیزی مطلق را از خود نشان می‌داد. در فروشنده اما این تصویر، در قامت رعنا، به شکل زنی در هم‌شکسته درآمده است. زنی که در برهنگی جسمانی خود بر یک سوژهٔ مذکر آشکار شده و پس از آن نیز همچون مایهٔ انتقام سوژهٔ مذکر دیگری بازتعریف می‌شود. در جامعهٔ خصوصی و دوسویهٔ *«دربارهٔ الی»* و در جهانِ *«فروشنده»* که سوژه شخص سوم را همچو تهدیدِ خانه می‌یابد، مسالهٔ عدالت از میان رفته است. آن چه اما از *«جدایی نادر از سیمین»* می‌توان استنباط کرد آن است که هرگاه مسالهٔ حاکم بر رابطه با دیگری

به مسالهٔ عدالت تحویل شود، آنگاه با وجود همهٔ سبعیت‌های سوژه، امر اخلاقی به شکل حفظ دوگانگی نامتقارن میان سوژه و دیگری به جا می‌ماند.

۷. نتیجه‌گیری

در مطالعهٔ سه اثر فرهادی در ذیل چهارچوب فلسفی امانوئل لویناس در جستجوی مسالهٔ نحوهٔ بازنمایی امر زنانه در سینمای فرهادی، دو وصف مهم را دربارهٔ نحوهٔ این بازنمایی می‌توان شناسایی کرد:

نخست، به میزانی که در آثار فرهادی از رابطهٔ خصوصی و دوسویه کاسته می‌شود (*موردِ جدایی نادر از سیمین*) مسالهٔ عدالت و حضور شخص سوم در پس‌زمینهٔ مسالهٔ عدالت پررنگ می‌شود و در قطب مخالف، به میزانی که مسالهٔ رابطهٔ خصوصی و مبتنی بر اروس، یا آن چه به عنوان رابطهٔ عاشقانه می‌شناسیم، میانِ سوژه و امر زنانه بنا شود، (موردِ دربارهٔ الی) مسالهٔ عدالت به حاشیه می‌رود.

دوم، بنا به لویناس، سلطهٔ سوژه بر امر زنانه، از جنس میل به شناختن او یا در واقع طبقه‌بندی او در میان معلومات و دانسته‌های سوژه است، در حالی که امر زنانه از میل سوژه به همسان‌سازی او با دیگری‌های دیگر می‌گریزد و امکان این شناسایی را فراهم نمی‌آورد. فرقی نمی‌کند که کارکردِ این رابطه با دیگری را دانش بنامیم یا تمتع، مسالهٔ بنیادین این است که حضور دیگری و غیریتِ مطلقِ امر زنانه، حظّ سوژه را مختل کرده است. «*فروشنده*» را در ذیل این تامل می‌توان همچو تلاش سوژهٔ مذکر برای از میان بردنِ دوگانگی خود با امر زنانه از طریق حذف شخص سوم به عنوان فرد متجاوز بازخوانی کرد. همین الگو در «*دربارهٔ الی*» نیز دیده می‌شود. آن چه خارج از رابطهٔ دوسویه قرار دارد، آسایش و امن این رابطه را به هم می‌زند. اما رابطهٔ دوسویه برای سوژهٔ مذکر از جنس تملک و تمتع، یا فراچنگ آوردن به معنای شناخت است. پس درگیری با متجاوز همچو تلاش برای از میان بردنِ دوگانگی و ابرام بر همان بودن و همسانی دیگری با دانش پیشینی سوژه فهم می‌شود. در «*دربارهٔ الی*» نیز تصوراتی که دربارهٔ شخصیت الی به وجود می‌آید، احساس ناگهانی هراس از بیگانه‌ای در میان ما، و نیز تلاشِ توأم با استیصال نامزدِ الی برای این که امر زنانه را حتی پس از مرگش به قالب تصورات خود درآورد، در ذیل همین پرتو قابل قرائت است.

به عنوان نتیجهٔ فرعی نیز می‌توان به این نکته اشاره کرد که علت این که زنان در آثار فرهادی آغازگر مساله هستند و در عین حال قربانیان اصلی به شمار می‌آیند نیز از همین شیوهٔ رابطهٔ سوژهٔ مذکر با آنان برمی‌خیزد. پرسش بزرگی که در نهایت پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد این است که آیا تلاش برای نفی دوگانگی و همسان‌سازی دیگری (امر زنانه) با خویشتن، یا آنچه امروزه جریان‌های برابری‌خواه در پی آن هستند، به خودی خود منجر به از میان رفتن مسئولیت اخلاقی سوژهٔ مذکر در قبال دیگری نمی‌شود؟ و آیا با نفی غیریتِ امر زنانه، این امکان به وجود نمی‌آید که در عین این که زنان آغازگر مساله بوده‌اند دقیقا به همان دلیل به قربانیان نهایی سوژهٔ مذکر بدل شوند؟

کتاب‌نامه

ژوکاسکیته، اودرونه و همکاران(۱۳۹۶)، فلسفه فون تریه(خوانش سینمای فون تریه از منظر لویناس، دریدا، دلوز و ...)، گردآوری و ترجمه سحر دیریاب، انتشارات شوند،تهران.

دیویس،کالین (۱۳۸۶)،درآمدی بر اندیشهٔ لویناس، مسعود علیا، موسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران، تهران.

علیا، مسعود (۱۳۸۸)، کشف دیگری همراه با لویناس، نشر نی، تهران.

Atterton, Peter; Calacrco, Matthew; Friedman Maurice S., (2004), Levinas and Buber, Dialogue and Difference, Duquesne University

Bell, Vikki, (2001), On ethics and feminism: Reflecting on Levinas' Ethics of Non-(In)Difference, in: Feminist Theory, pp159-171, Vol.2, No.2, SAGE Publications, London.

Critchly, Simon (2004), Five Problems in Levinas's View of Politics and the Sketch of a Solution to Them, in: Political Theory, pp171-185Volume 32, issue 2.

Irigaray, Luce (1991), Questions to Emmanuel Levinas: On the Dignity of Love, trans: Margaret Whitford, in: Re-reading Levinas, pp.109-118, ed. Robert Bernasconi, Simon Critchley, Indiana University Press.

Levinas, Emmanuel (1987a), Time and the Other, trans. Richard A. Cohen, Duquesne University Press.

Levinas, Emmanuel (1987b), Collected Philosophical Papers, trans. Alphonso Lingis, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht.

Levinas, Emmanuel (1990), And God Created Woman, in: Nine Talmudic Readings, pp.161-177, trans. Annette Aronowicz, Indiana University Press.

Levinas, Emmanuel (1997), Entre Nous on Thinking of the Other, trans. Michael B. Smith and Barbara Harshav, Columbia University Press, New York.

Levinas, Emmanuel (1997), Judaism and the Feminine, in: Difficult Freedom: Essays on Judaism, pp. 30-37, trans. Sean Hand, John Hopkins Jewish Studies.

Pazi, Hanoch Ben (2003), Rebuilding the Feminine in Levinas's Talmudic Reading, in: the Journal of Jewish Thoughts & Philosophy, pp.1-32, Vol. 12, No.3, Philadelphia, Routledge.

Salazar, M. Carmen Carrerro de (2008), Levinas' Asymmetry and the Question of Women's Oppression, Response to Borgerson's 'Feminist Ethical Ontology,' in: Feminist Theory, pp.109-115, Vol.9, No.1, SAGE Publications, Los Angeles, London.

Topolski, Anya (2015), Arendt, Levinas and a Politics of Relationality, Rowman & Littlefield International, London, New York